

ENTRELACS

**Entrelacs**

Cinéma et audiovisuel

**11 | 2014**

**La Voix**

---

# Les voix dans le “grand chaudron” du cinéma de Federico Fellini

**Roberto Calabretto**

---



## Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1365>

DOI : 10.4000/entrelacs.1365

ISSN : 2261-5482

## Éditeur

Éditions Téraèdre

## Référence électronique

Roberto Calabretto, « Les voix dans le “grand chaudron” du cinéma de Federico Fellini », *Entrelacs* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 07 janvier 2015, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1365> ; DOI : 10.4000/entrelacs.1365

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Tous droits réservés

---

# Les voix dans le “grand chaudron” du cinéma de Federico Fellini

Roberto Calabretto

---

- 1 En faisant ressortir quelques traits qui caractérisent le cinéma de Federico Fellini, Andrea Zanzotto, l'excellent poète choisi pour collaborer à la réalisation de deux films de ce metteur en scène, avait écrit:

« La sensibilité de Fellini pour le facteur véritablement phonique, vocal, poétique, dans le cadre de ses films, a toujours été très particulière ; il a rapporté toute entreprise du son et de la voix à sa propre gémellité avec le plasma lumineux, le flux engorgé, faiblement narratif (mais cependant toujours “narratologique”) de ses films. Quelque type de voix, dialogue, commentaire que nous rencontrons est également ressenti par le cinéaste comme violemment physique ; et ce sont des voix-viscères, ventriloquies, mouvements musculaires et nerveux. Ce qui ne fait pas obstacle, et le favorise même leur raccord synesthésique à la visualité du filmique »<sup>1</sup>

- 2 Ces mots peuvent bien servir d'introduction aux réflexions que nous allons mener dans ces pages, où nous analyserons deux films du metteur en scène romagnol : *Il Casanova di Federico Fellini* (Casanova, 1976) et *E la nave va* (Et vogue le navire, 1983). Ce sont là deux films qui, grâce à la musicalité des vers de Zanzotto, prévoient une utilisation très particulière de la voix<sup>2</sup>.

- 3 Nous allons donc commencer nos considérations en rapportant un passage de la lettre, restée célèbre, que Fellini écrivit au poète pendant la préparation du *Casanova*, pour l'inviter à collaborer à sa réalisation.

« Je voudrais essayer, écrit Fellini, de briser l'opacité, la fadeur du dialecte des Vénéties qui, comme tous les dialectes, s'est figé dans une forme impersonnelle et fade, pour tâcher de lui redonner sa fraîcheur, de le rendre plus vivant, plus pénétrant, mercuriel, acharné, en arrivant même à lui préférer un dialecte “ruzantino”, ou à chercher une étrange promiscuité entre le langage de Ruzante et le Vénitien de Goldoni<sup>3</sup>, ou, encore mieux, à redécouvrir des formes archaïques ou même à créer des rencontres phonétiques et linguistiques, de sorte que même le résultat verbal reflète le réverbère visionnaire et hagard que je crois avoir donné à mon film »<sup>4</sup>.

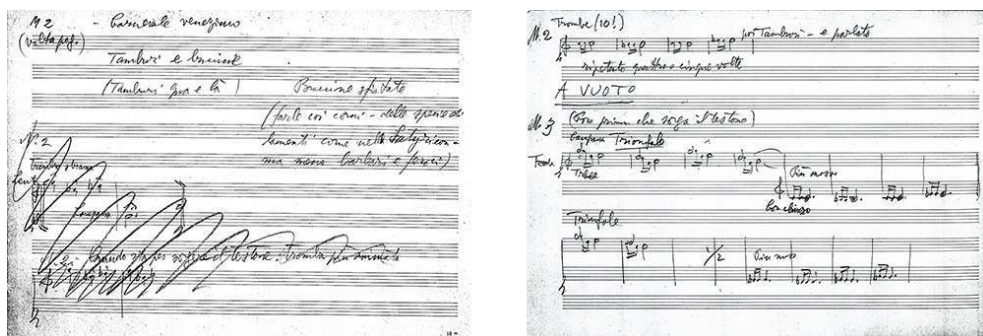
- 4 Fellini propose donc à Andrea Zanzotto d'écrire des vers pour la célèbre scène du début du film, qui, comme on le sait, commence par un rite auquel assistent le Doge, les autorités et le peuple de Venise et qui se déroule la nuit sur le Grand Canal, dont émerge, énorme et noire, une tête de femme.

« Une sorte de divinité lagunaire, la déesse Mère de la Méditerranée, la femme mystérieuse qui habite en chacun de nous, et ainsi de suite je pourrais citer imprudemment d'autres images suggestives de la psychanalyse. Cette cérémonie représente un peu la métaphore idéologique du film même ; en effet à un certain moment le grandiose et nébuleux fétiche qui n'est pas tout à fait émergé, sombre à nouveau, englouti dans les eaux, puisque les poteaux se sont brisés, les cordages se déchirent ; enfin la grosse tête doit couler à pic, dans la profondeur des eaux du canal et demeurer là-bas à jamais, inconnue et inaccessible »<sup>5</sup>.



Federico Fellini, *Casanova*. Scène du début

- 5 Fellini invite le poète à créer nombre d'exhortations propres à envelopper cette cérémonie dans un voile de phonies séduisantes et irrévérantes, de prières suppliantes et narquoises, de litanies incroyables, de chapelets aux accents vieux et enfantins, de sonorités divergentes et diglossiques, etc. Zanzotto accepte l'invitation, en créant une véritable partition dialectale. Le ton élevé des tout premiers vers, où Venise est identifiée avec la nature (« Vera figura, vera natura / slansada in raga come 'n'aurora, / che tutti quanti ti ne innamorà : [...] Aàh Venessia aàh Regina aàh Venùsia »), baisse progressivement dans la régression de formules douteuses de plus en plus acerbes, toutefois pénétrées de figures rhétoriques. À partir des figures mystérieuses, qui rappellent celles de la tradition des « Zanni » (« dàì baranài, tananài, tatafài »<sup>6</sup>), on arrive à une véritable glissade vers les tons grossiers, quand on compare Venise à une femme incontinent pour ensuite la métamorphoser en « Toco de banda, toco de gnòca / squínsia e barona che a nu ne tóca / par sposa e mare, niora e comare, / sorella e nona, fiola e madona [...] »<sup>7</sup>.



Nino Rota, Notes pour *Casanova*. Il Carnevale Veneziano - © Archivio Nino Rota. Fondazione Giorgio Cini – Venezia.

- 6 Ce début est une curieuse métaphore du ton linguistique qui pénètre tout le récit et qui s'y déplace sur différents niveaux pour former de véritables stratifications se superposant les unes aux autres. Nous trouvons ici l'italien des gens de lettres, au registre élevé, accompagné des langues des cours et des voyages de Casanova : le français, l'anglais,

l'espagnol et l'allemand, à côté du vénitien, du napolitain et de quelques inflexions d'émilien. Un arc en ciel de registres qui élargit ses horizons dans la double direction vers le haut et vers le bas créant une polyphonie de sonorités aux traits poétiquement musicaux.

- 7 Les dialogues du héros sont caractérisés tantôt par un ton soutenu<sup>8</sup>, tantôt par l'emploi du vénitien qui fait irruption quand Casanova rencontre sa mère et dans les situations où il ne peut pas contrôler son registre linguistique (par exemple durant ses orgasmes, quand d'étranges expressions naissent de l'alternance de l'italien avec le dialecte de Venise). Et il faut aussi remarquer un véritable glissement vers le langage grossier qui s'oppose au registre soutenu usuellement affiché par ce personnage. Après une dispute, en effet, Casanova prononce des expressions telles que : « Non mettermi le mani addosso, puttana » ou encore « luride, sifilitiche, ladrone, sanguisughe », etc<sup>9</sup>.
- 8 Dans ce grand « chaudron de Fellini » – pour emprunter cette image à Michel Chion – le metteur en scène prend la liberté d'agir à son gré et aime faire gargouiller les différentes langues et toutes leurs inflexions. On voit naître donc des récits « classables dans la sensibilité universelle » qui se développent souvent à partir de petites situations contingentes<sup>10</sup>.

« En même temps qu'il [Fellini] sait, comme Tati, les silhouetter, les styliser, écrit Chion, il sait aussi les lâcher toutes ensemble, les laisser dériver, se chevaucher, faire des bulles dans l'espace, il les jette dans un grand chaudron de voix, de cris, de pouffements, de soupirs, de chantonnements de phrases lancées en diverses langues. [...] La voix chez Fellini n'est pas quelque chose à contenir ou à maîtriser, comme le Diable ; elle est quelque chose d'originellement mêlé et collectif, une sorte de poly-voix globale dont chaque voix individuelle semble une émanation particularisée. Fellini se moque bien d'être le maître des voix »<sup>11</sup>.

- 9 Dans la même lettre, Fellini signale un autre passage où Zanzotto aurait dû collaborer avec lui ; il s'agit encore une fois d'une émigration, féminine et gigantesque. C'est la scène où Casanova rencontre une géante vénète, qui est devenue un phénomène de foire d'une misérable fête foraine ; elle est en train de prendre un bain dans un gros cuvier avec deux petits nains napolitains qui l'assistent. Elle chante pour ses amis une petite chanson « dolente et enfantine », la *Cantilena londinese*, symbole d'une tendance régressive vers l'enfance, dont la mélodie sera valorisée par la musique de Nino Rota « tellement immédiate et irrésistible qu'on éprouve l'impression d'un... déjà... non vu, plutôt que de quelque chose qu'on aurait déjà entendu »<sup>12</sup>. Celle-ci correspond parfaitement au rythme de cette cantilène, s'identifiant avec la grande nénie universelle dont les origines se perdent dans la nuit des temps.
- 10 Voici ce qu'écrit Fellini :
 

« Or, pour cette situation aussi j'aurais envisagé de me servir d'une rengaine où entreraient les matériaux phonétiques du langage *petél* que tu as découvert pendant ta résidence à Pieve di Soligo. [...]. Il me semble que la sonorité liquide, l'entassement gargouillant, le sons, les syllabes qui se défont dans la bouche, cette cantilène douce et interrompue des enfants, dans ce mélange de lait et de miettes dissoutes, ce clapotis soporifique, évoque et représente de façon efficace et suggestive cette espèce d'icône subaquatique du film, l'image placentaire, amniotique, d'une Venise en décomposition et flottante parmi ses algues moussues, dans son humidité noire et moisie »<sup>13</sup>.
- 11 Pour cette séquence le metteur en scène demande au poète une comptine en *petél*, le langage des enfants vénètes, que Zanzotto avait déjà évoqué dans *La beltà*. Dans la scène d'ouverture s'entrecroisent la *Vox caelestis* et la *Vox populi*. A cette séquence fait pendant

le registre linguistique de l'autre séquence, où le contrepoint entre le dialecte vénète et le dialecte napolitain des nains, obtient l'effet de dupliquer le contraste visuel entre la géante et ses petits amis. Les deux lieux (la scène du début et celle où Casanova rencontre la géante vénète) où paraissent les vers de Zanzotto se relient donc l'un à l'autre, « à la manière » d'un opéra-lyrique, se développant en « récitatif » et « aria », de sorte que le premier serait le rite qui ouvre le récit, tandis que l'« aria » concernerait la *Cantilena londinese*<sup>14</sup>. L'opéra-lyrique du XVIII<sup>e</sup> siècle, cadre idéal pour le développement de l'action du drame, offre à Casanova son registre linguistique qui va s'ajouter à la double stratification de langage que l'on vient d'évoquer.



Nino Rota, Notes pour Casanova. Canzone londinese - © Archivio Nino Rota. Fondazione Giorgio Cini - Venezia.



Federico Fellini, *Casanova*. La géante vénète avec les deux petits nains napolitains

- 12 Au cours du film on rencontre donc une suite de situations propres à recréer des compositions en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le langage du livret musical. Voilà comment on trouve un hymne « mélancolique-patriotique chanté en chœur par la cour » de Wurtemberg (*Il cacciatore di Wurtemberg* di Carl A. Walken)<sup>15</sup>, ou encore l'interlude *La mantide religiosa* d'Antonio Amurri. On ne peut pas oublier *La grande mouna* de Tonino Guerra où l'on décrit l'organe sexuel féminin par une série de métaphores qui illustrent « la morale paternelle du conte sexuel : une intrigue de craintes collectives et de menaces individuelles dans le désir de l'Autre »<sup>16</sup>. Le registre de l'opéra s'immisce dans quelques séquences, comme dans le dîner chez le bossu Du Bois quand on y donne l'opéra *La mantide religiosa*<sup>17</sup>, un petit interlude du XVIII<sup>e</sup> siècle, savamment transfiguré par Nino Rota. Il en va de même pour le curieux *trait-d'union* que Fellini introduit entre la séquence du lit-armoire à Dresde avec la petite Allemande et Astrodi, accompagnée rigoureusement

de l'oiseau magique, et le finale d'opéra où paraît de nouveau la cantatrice vénitienne. C'est là une idée amusante qui entraîne l'égarement le plus total de notre perception de l'espace visuel et acoustique, nous catapultant tout à coup dans l'hyperbole visuelle-sonore d'un finale d'opéra. C'est une situation qui révèle l'idée du mélodrame de Fellini.

« D'où naît, de fait, cet opéra de Dresde ? D'une diabolique armoire de "bosses" qui "tirent un coup". D'ailleurs, même le rapport de Casanova dans toutes les rencontres amoureuses du film est toujours le même que celui du chanteur d'opéra avec le mélodrame : c'est un exercice de gymnastique, de même que pour Fellini, le mélodrame est un exercice vocal, de la luvette et du larynx »<sup>18</sup>.

- 13 Comme pour Casanova l'amour est un exercice de gymnastique, de même que le mélodrame est pour Fellini une compétition disputée à coups de "do di petto"<sup>19</sup>, et on le voit dans la séquence vraiment exemplaire de *E la nave va* qui montre les chanteurs d'opéra en train de regarder du haut des chaudières les chauffagistes qui vont improviser une singulière performance. La désacralisation du mélodrame naît du mépris de cet « exercice vocal de luvettes et de larynx » mais, en même temps, elle dérive d'un concept poétique tout particulier de la voix. Dans *Il Casanova di Federico Fellini*, en effet, les voix des personnages n'adhèrent pas à leurs corps, si ce n'est dans une forme très vague soit dans l'espace soit dans le temps. Ce décollement de la voix par rapport à celui qui devrait la posséder, à l'inverse de ce qui arrive dans l'opéra lyrique, peut se réaliser grâce à la liberté du metteur en scène en post-production. Comme on le sait, Fellini refusait le filmage en direct et il n'utilisait pas dans la phase du doublage les voix des acteurs qui étaient en train de jouer sur le plateau de tournage.
- 14 « J'éprouve le besoin de donner au sonore la même expressivité qu'il y a dans l'image, et de créer une sorte de polyphonie. C'est pour cette raison que si souvent je suis d'avis de ne pas utiliser le visage et la voix du même acteur »<sup>20</sup>.
- 15 C'est de là que se dégagent des véritables partitions, où les voix non seulement appartiennent à des registres aux styles différents, mais aussi s'enchevêtrent dans le dialogue du contrepoint, étalant des timbres des différents types à travers la trame trouée d'un tissu sonore doué d'une grande force visionnaire<sup>21</sup>. Parfois ces voix paraissent donc baroques et excédantes, comme dans les « fescennins vénitiens » démystifiants et apotropaïques de la séquence du début. Ici les voix arrivent d'un hors-plan sonore tellement envahissant que celui-ci prend le dessus sur les bruits de la fête ; le même effet se produit dans la *Cantilena londinese* qui se répand autour du gros cuvier de la géante et des nains. Cette situation se représente dans *E la nave va*.
- 16 Ce film, comme on le sait, raconte une curieuse croisière qui part pour Naples, dont les passagers participent à une cérémonie funèbre : on jette à la mer les cendres de la cantatrice Edmée, la déesse du chant ; une voix, par conséquent.
- 17 « Et il semble qu'avec Edmée disparaisse la voix même de la création, écrit Zanzotto, cette voix qui est le symbole de toute harmonie innovatrice et conservatrice du réel. Le monde et l'histoire, égarés marchent donc dans une époque sombre où dominant le grincement, la dissonance, le conflit »<sup>22</sup>.
- 18 C'est justement autour de sa voix que – dans le rite final, quand les cendres de la cantatrice sont éparpillées dans les flots pendant que la voix d'Edmée, enregistrée sur un disque, accompagne ce geste d'un air de chant tiré de l'*Aida* de Giuseppe Verdi – les personnages du film, avec leurs aspects comiques et même grossiers, jouissent dans la même mesure de la beauté et du sublime de son art. Comme le remarque Pascal Bonitzer, dans ce film, Fellini veut faire ressortir les éléments grossiers qui font partie de l'univers



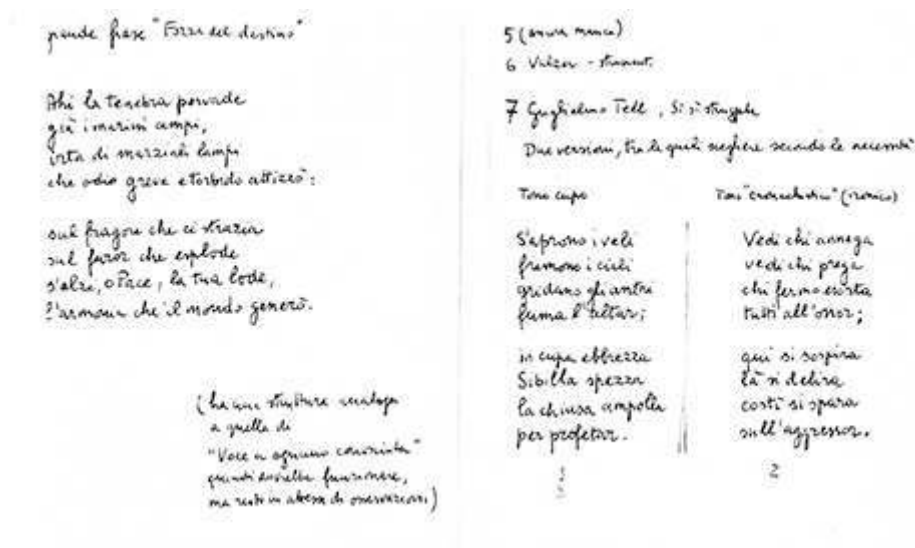
des chanteurs lyriques, surpris dans leurs éclats de rire vulgaires et dans leurs petits défauts, ou filmés au premier plan pour souligner de façon comique leur bouche ou leur langage<sup>23</sup>.



Federico Fellini, *Et vogue le navire*. Le rite final

- 19 Dans cette même parodie, Gianfranco Plenizio s'applique à réécrire des passages de quelques compositions de Verdi ou de Rossini, tandis que Zanzotto, se mesurant avec le mélodrame – ce qui ne relève pas de ses préoccupations habituelles – écrit quelques couplets pour les deux Chœurs qui paraissent au cours du film. Conscient de la « pseudo-facilité » qu'entraînent de pareilles opérations<sup>24</sup> où le risque de glisser dans le kitsch et dans la platitude est très fort, le poète déclare afin d'expliquer les choix effectués pour la rédaction de ces vers :

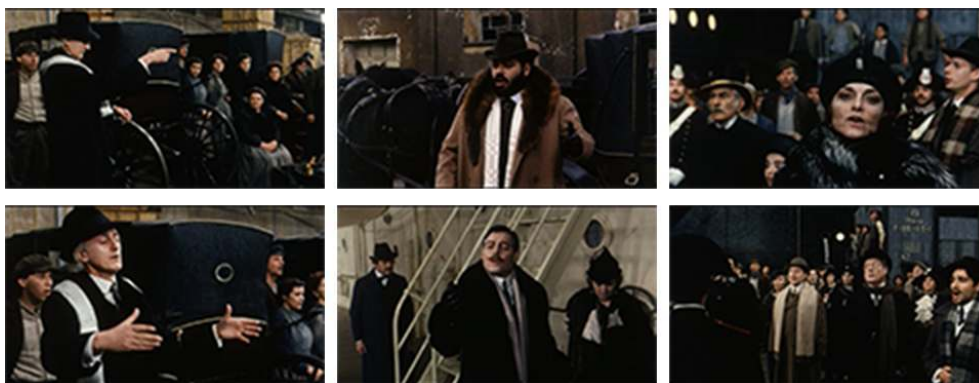
« Enfin, il s'agissait de remplacer par des couplets appropriés, ceux qui soutenaient les différents morceaux (ou fragments) d'opéra, chantés-évoqués par les héros dans les situations-clé du film [...] Il y avait donc le problème de trouver quelques couplets pour remplacer ceux des passages correspondants des livrets d'opéra en question. Et les livrets, comme on le sait, même si on les mesure sur la base de la moyenne peu éclatante des ouvrages du XIXe siècle, présentent un langage précis et rituel, même en tant que genre ou sous-genre. Et ils peuvent coincer l'étourdi qui cherche à imiter leur style suivant des clichés établis, soit qu'il prenne la liberté de viser plutôt en haut, soit qu'il se permette des formules faciles et des facilités aux limites de la banalité, laquelle pourrait devenir acceptable en tant qu'effet secondaire du sublime disparu ; peut-être est-elle banale, et c'est tout »<sup>25</sup>.



Notes d'Andrea Zanzotto pour les chœurs de *Et vogue le navire* - © Archivio Gianfranco Plenizio - Roma.

- 20 On voit donc naître une double caricature, poétique et musicale, parfaitement fonctionnelle par rapport aux exigences du récit grâce au travail particulier de montage des matériaux à présenter<sup>26</sup>. À partir de la première séquence du film, celle de l'embarquement – quand le chœur qui entoure le Maestro Albertini commence à chanter

un assortiment de motifs de Giuseppe Verdi tirés de *La forza del destino* librement juxtaposés –, les acteurs improvisent l'exécution irréaliste d'une musique dans laquelle les stylèmes des livrets d'opéra dont ils sont tirés sont insérés dans des atmosphères décadentes. Parfois, la bande sonore apparaît voilée : « les plans et les feux changent comme dans une masse en mouvement »<sup>27</sup>. La partition de Verdi, déconstruite et remontée à partir de quelques-uns de ses mouvements, est reliée aux vers de Zanzotto qui, à l'inverse, reconstruit librement ceux du livret original, en créant un « jeu de miroirs » tout à fait conforme à la nature du film et, en général, à la poétique de Fellini, avec ses ambivalences oniriques.



Federico Fellini, *Et vogue le navire*. Chœur du départ

- 21 Lors des derniers couplets du film, quand on entend les canons qui feront sombrer le vaisseau parti du port de Naples après la dispersion des cendres d'Edmée dans la mer, le second chœur prend les traits d'un véritable « concertato finale »<sup>28</sup>. Le message est transmis bien plus nettement qu'auparavant : le cuirassé autrichien intime de livrer les Serbes et le « No, no, non ve li diam! »<sup>29</sup> est prononcé d'un ton péremptoire, même si nuancé d'ironie. La structure « à emboîtement » des lignes musicales parmi les mélodies de Rota et de Verdi est plutôt complexe et crée une situation extrêmement dépayssante. Des passages tirés de *Aida* (lors de l'acte premier où le peuple incite à la guerre Radamès), d'autres tirés du *Nabucco* (le chœur très connu « Va pensiero sull'ali dorate »), et encore d'autres passages tirés de *La forza del destino* (l'air de Leonora « Madre pietosa vergine ») ou de la *Traviata* (le finale de la mort de Violetta), vont se relier lors du Final de l'Acte premier de *Guglielmo Tell*. Dans ce jeu kaléidoscopique s'insère la parodie des vers des livrets de Zanzotto, qui met encore davantage en évidence cette impression d'éloignement et de détachement.



Federico Fellini, *Et vogue le navire*. Chœur final

- 22 Dans les deux cas, les exécutions des interprètes présentent toujours quelque chose de vague et d'approximatif. Les voix semblent, une fois de plus, détachées de leurs corps, tant et si bien que les mouvements des lèvres révèlent des asynchronies injustifiées selon toute apparence, tandis que Fellini produit cet effet grâce à de singulières techniques notamment en ce qui concerne le *play-back*. La recherche de la perfection de la synchronie, toujours poursuivie lors du filmage par des doublages extrêmement soignés,



paraît ici tout à fait ignorée. Si paradoxal que cela puisse sembler, Fellini cherche l'asynchronie de façon maniaque. Pendant l'enregistrement il crée d'abord des *play-back* provisoires en utilisant le piano pour accompagner les voix, plus tard, au contraire, au moment du filmage il se sert de l'orchestre<sup>30</sup>. Voilà comment il réalise des asynchronies notables grâce auxquelles les voix semblent être des entités autonomes qui errent, parvenant à créer des atmosphères irréelles, peut-être magiques, appartenant au passé.

« Ce qui est amusant, écrit Chion à propos de cette caractéristique du cinéma de Fellini, finalement, c'est que ce symbole dynamique du clap, union énergétique du son et de l'image, ce soit Fellini qui nous l'ait offert, lui qui plus que tout autre au cinéma a usé d'un flottement poétique, d'un nébuleux à-peu-près dans l'accrochage des sons aux images. En bon cinéaste italien, il double en effet tous ses films (pas de son direct du tournage), mais au doublage laisse subsister exprès, entre le mouvement des bouches et l'articulation des voix "post-synchronisées", une marge, une interdiscipline légère. Rien à voir cependant avec les voix désincarnées, plus *off* que l'*off*, des dernières films de Marguerite Duras. Chez Fellini les voix suivent bien le corps, mais avec un léger cahotement »<sup>31</sup>.

- 23 Le choix d'utiliser le monopiste aide encore à créer ce climat irréel, en évitant le premier plan dans un « aplatissement » de l'espace de la sonorité qui se révèle également artificiel. Tout cela pour créer des situations vagues, imprécises, où les objets semblent être des pièces archéologiques, voilées par les ombres du passé<sup>32</sup>. Fellini, n'étant peut-être pas toujours au courant de la portée des conquêtes technologiques de l'univers sonore du cinéma, avait fait des critiques à propos du dolby. Au cours d'une interview il avait déclaré :

« Le fait est-il que le son avec le dolby, au lieu de nous plonger dans l'action, se trouve à être déplacé par rapport à l'image, assumant une autre dimension et perdant sa signification. Le son s'éloigne donc de l'image et, tout à coup errant dans le noir de la salle, prend l'aspect d'un temps et d'un espace tout à fait différents. C'est pourquoi, comme le rythme rapide du film produit ces déchirures en un instant qui ne peut être saisi qu'au ralenti, le son rebondit vers sa propre image comme s'il s'agissait d'un boomerang, revenant après sa longue trajectoire à son domicile. Ma chère image : ... me voilà ! »<sup>33</sup>.

- 24 C'est aussi pour cette raison que *Et vogue le navire* est une grande métaphore du cinéma de Fellini. Au cours de ce film, il « fait émerger les blocs d'un *amarcord* du cinéma, embryons figés et métamorphosés en ectoplasmes ; il les amoncelle sur l'horizon d'un naufrage (mais s'agit-il bien d'un naufrage ?) qui n'est certes pas sans lien avec la très rapide obsolescence si caractéristique des technologies et de leur/notre temps, marqué au plus haut point par la présence des audiovisuels »<sup>34</sup>.

- 25 Dans ce naufrage, la voix d'Edmée, souvenir rappelé avec une nostalgie passionnée, est un son perdu à jamais, détruit dans le néant. Zanzotto a toujours souligné :

« la Voix est implorée, interrogée ; mais la multiplication du caractère vocal musical dégénéré tire également son origine de ces appels. Dans le grand vide qui reste, prolifèrent en discontinuité roucoulements ou chœurs ambigus des chanteurs et des passionnés participant à la croisière, et, sur tout cet omniprésent carcaillage [sic] la voix du speaker, de l'audiovisuel (encore relativement humain ici) »<sup>35</sup>.

- 26 Cette situation réapparaît de façon exemplaire dans le dénouement :

« L'orchestre aussi se défait. La mer envahit le navire [...] » : le voyage se termine par les notes d'un piano entonnant encore une fois le thème de *La forza del destino*, pour aboutir au dernier accord sur le dernier tour de manivelle...



## BIBLIOGRAPHIE

Federico Fellini, *Et vogue le navire. Le dernier tour de manivelle...*

BENEVELLI Elio, *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel Casanova di Fellini*, Bari, Dedalo, 1979.

BENTIVOGLIO Leonetta, *Fellini, o caro*, «Panorama», 28 marzo 1983.

BONITZER Pascal, « Le rhinocéros et la voix », *Cahiers du cinéma*, 356, febbraio 1984.

BORIN Fabrizio, MELE Carla, *Federico Fellini*, Roma, Gremese, 2000.

BORIN Fabrizio, *La filmografia di Nino Rota*, Firenze, Olschki [Archivio Nino Rota], 1999.

CALABRETTO Roberto (dir.), *Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia*, Udine, Forum 2005.

CALABRETTO Roberto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio, 2010.

CATTELAN Paolo, « Andrea Zanzotto. La lingua dell'infinito. Piccolo discorso sulla musica datata. Pieve di Soligo 6 agosto 2004 », dans *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia*, Udine, Forum, 2005.

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982.

CHION Michel, *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1985.

CHION Michel, *La toile trouée*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1988.

CHION Michel, *L'audiovision*, Nathan, Paris, 1994.

DE SANTI Piermarco, MONTI Raffaele, *Saggi e documenti sopra Il Casanova di Federico Fellini*, Pisa, Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa, 1978, p. 114.

FELLINI Federico, *Intervista sul cinema*, Giovanni Grazzini (dir.), Bari, Laterza, 1983.

FELLINI Federico, « Effetti dolby stereo nella nuova sala buia » dans Renzo Renzi (dir.), *L'ombra di Fellini. Quarant'anni di rapporti con il grande regista e uno stupidario degli anni Ottanta*, Bari, Dedalo, 1994.

LOMBARDI Francesco (dir.), *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota. Dai documenti*, Firenze, Olschki [Archivio Nino Rota], 2000.

MORELLI Giovanni, *Prima la musica, poi il cinema*, Venezia, Marsilio, 2011.

PERUGINI Simone, *Nino Rota e le musiche per Il Casanova di Federico Fellini*, Edizioni Sabinae, Rieti, 2009.

ZANZOTTO Andrea, *Cori per il film E la nave va*, Milano, Scheiwiller, 1988.

ZANZOTTO Andrea, *Le poesie e le prose scelte*, Stefano Dal Bianco et Gian Mario Villalta (dir.), Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999.

ZANZOTTO Andrea, « Motivi di un candore », dans Giovanni Morelli (dir.), *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, Firenze, Olschki [Archivio Nino Rota], 2001.

ZANZOTTO Andrea, « E la nave va », *Positif*, vol. 31, n° 507, mai 2003.

ZANZOTTO Andrea, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, Luciano De Giusti (dir.), Venezia, Marsilio, 2011.

### Discographie :

PLENIZIO Gianfranco, *E la nave va*, Fonit Cetra, LPX121.

ROTA Nino, *Il Casanova di Federico Fellini*, CAM, CSE 800-006.

### Filmographie :

FELLINI Federico, *Il Casanova di Federico Fellini* (*Casanova*, 1976)

FELLINI Federico, *E la nave va* (*Et vogue le navire*, 1983)

## NOTES

1. Andrea Zanzotto, « E la nave va », *Positif*, vol. 31, n° 507, mai 2003, pp. 104-105.

2. « Si je dois parler, après, de ma poésie, à propos du problème de sa sonorité essentielle, a dit Zanzotto même, il est certain que, d'une façon ou d'une autre, j'ai toujours été obligé de méditer sur les sons primordiaux de la langue-langage des enfants, langage des dormants aussi, suivant les traces de Jakobson qui a fait des études qui sont restées vraiment classiques dans ce domaine. Et j'ai donc cru que le langage de l'enfant se montrait comme une universalité par défaut, avec les mêmes potentialités du langage de la musique, car ce qui détruit la parole c'est le fait qu'elle n'admet point de traduction », Paolo Cattelan, « Andrea Zanzotto. La lingua dell'infinito. Piccolo discorso sulla musica datato. Pieve di Soligo 6 agosto 2004 », dans *Andrea Zanzotto tra cinema, musica e poesia*, Udine, Forum, 2005, p. 59.

3. Zanzotto évoque Angelo Beolco, dit le Ruzante, « le plus grand Auteur de théâtre de l'Europe de la Renaissance, avant Shakespeare » (Dario Fo). Fellini suggère donc au poète l'image d'une langue contaminée, un mélange de la langue du théâtre de Carlo Goldoni et du langage de Ruzante, lequel de nos jours reste parfois difficile à comprendre. Le metteur en scène demande donc au poète d'écrire des vers produisant des images sonores, sans se soucier qu'ils soient tout à fait compréhensibles.

4. Federico Fellini à Andrea Zanzotto, Roma, luglio 1976, dans Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, Stefano Dal Bianco et Gian Mario Villalta (dir.), Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1999, p. 465.

5. Andrea Zanzotto, *ibid*, p. 465-466.

6. Ces mots n'ont pas de sens ; ils ne peuvent pas être traduits.

7. Les premiers mots, déclamés par le Doge, sont consacrés à Venise. La ville y devient la personnification de la nature, prenant l'aspect de l'aurore qui charme le monde entier par ses rayons lumineux. Le registre poétique dans ces vers c'est celui de l'ode (« Vraie figure vraie nature / élancée en rayons comme l'aurore / qui nous charme tous / Aàh Venise, aàh Reine, aàh Venise »). Mais on passe après à des mots et à des syllabes burlesques, dans un langage qui rappelle le théâtre des "Zanni", personnages de la tradition la plus ancienne de la "commedia dell'arte". Enfin on arrive à employer des mots obscènes: Venise est comparée à une femme incontinente qui sombre dans la sexualité et la vieillesse (« Grande belle fille, grande pute / garce

et baronne que nous avons / comme épouse et mère, bru et commère / soeur et grand-mère / fille et madone »). Il faut ajouter que Fellini a librement utilisé les vers de Zanzotto, en rangeant à son gré les différentes compositions poétiques de son collaborateur.

8. « Mais seulement pour me livrer à une autre mort extrêmement douce, la mort de l'amour. Je sens que c'est en Vous que je veux me dissoudre, o mia saggia Minerva », répond-il à la question posée par Isabelle.

9. « Ne me touche pas putains [...] salaudes, syphilitiques, voleuses, tire-sou ».

10. Cf « Ricordi in penombra. Dialogo sul cinema con Luciano De Giusti », dans Andrea Zanzotto, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, Luciano De Giusti (dir.), Venezia, Marsilio, 2011, p. 164.

11. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile, 1982, p. 76. C'est pour cette raison que Chion signale les problèmes nés dans l'édition française du film, où la voix du doubleur, Michel Piccoli, est très différente si on la compare à celle de Luigi Proietti dans la version originale. Autant la première voix est précise et ironique, autant la seconde est grasse et moelleuse propre aux envolées et aux tirades.

12. Andrea Zanzotto, « Motivi di un candore », dans Giovanni Morelli (dir.), *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, Firenze, Olschki [Archivio Nino Rota], 2001, p. 456.

13. Andrea Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, op. cit., pp. 466-467.

14. C'est là la thèse de Giovanni Morelli qui, à propos de ce film, a parlé d'un « court-métrage en deux temps (à la manière des opéras lyriques du XVIII<sup>e</sup> siècle de Metastasio – *recitativo* et *aria*, ici : *recitativo* et *cantilena* –) où la première partie esquisse le grand projet d'un acte "d'expression" métaphysique dans le respect le plus strict de l'étymologie (ce qui signifie puiser, de toute la force d'un peuple de manoeuvres dans les profonds abîmes du subconscient, ou bien des origines d'une civilisation nécrosée depuis des siècles, ou du mystère du royaume des mères et de la "matricité", et on pourrait continuer ayant recours aux magasins de la foi expressiviste-expressionniste) : action inachevée, misérablement échouée dans un rite d'affaissement et de naufrage dans le rien, de "l'icône subaquatique" déjà émergée partiellement, mais enfin coulée à pic sur le fond, entourée des manifestations futiles d'un grand effort emphatique. La seconde partie, par contre, évoque la représentation illusoire d'une *Rèitia* [de toute façon] émergée pataugeant dans un gros cuvier, la gigantographie de laquelle est garantie, grâce aux propriétés de la rétine dans la représentation des images, par la présence de quelques petits nains extraterrestres (napolitains)», Giovanni Morelli, *Prima la musica, poi il cinema*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 90-91.

15. Fabrizio Borin et Carla Mele, *Federico Fellini*, Roma, Gremese, 2000, p. 128.

16. Elio Benevelli, *Analisi di una messa in scena. Freud e Lacan nel Casanova di Fellini*, Bari, Dedalo, 1979, p. 61.

17. « Dans le scénario il n'y a pas "l'operina", suggérée évidemment "ex post" à l'imagination du metteur en scène par Nino Rota, si ce n'est au moment de l'écriture sans aucun doute au cours de la préparation du plateau de tournage, dans le but d'équilibrer les parties et les mouvements prévus dans le Concert, tel qu'il est dans le texte de Casanova » (Fabrizio Borin, *Casanova*, Palermo, L'epos, 2007, p. 127). « Les mélodies ont été composées avant qu'Amurri en écrivît le texte. Enrichetta aussi, au violoncello, joue celle de la mante femelle, le rappel métaphorique est très clair. En effet, dans la bande sonore, c'est Amphiteatrov qui joue du violoncelle, et moi-même qui joue du clavecin. [...] Il s'agit de mélodies que j'ai enregistrées sur-le-champ, et que j'ai écrites et arrangées plus tard », Nino Rota dans Piermarco De Santi et Raffaele Monti, *Saggi e documenti sopra Il Casanova di Federico Fellini*, Pisa, Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa, 1978, p. 114. On retrouve ces mélodies dans le ballet *Le Molière Imaginaire* de Maurice Béjart.

18. Nino Rota dans Piermarco De Santi et Raffaele Monti, *Saggi e documenti sopra Il Casanova di Federico Fellini*, op. cit., pp. 115-116.
19. « Ut de poitrine ».
20. Federico Fellini, *Intervista sul cinema*, Giovanni Grazzini (dir.), Bari, Laterza, 1983, p. 82.
21. « Aucun metteur en scène ne reconduit probablement autant que Fellini le parler à une viscosité et à une adhérence, ou consonance, ou contrepoint avec le visuel en acte, bien au-delà de toute hypothèse purement "réaliste" ou 'impressionniste' », Andrea Zanzotto, *E la nave va*, op. cit. p. 105.
22. Andrea Zanzotto, *Cori per il film E la nave va*, Milano, Scheiwiller, 1988, p. 5.
23. Cf. Pascal Bonitzer, « Le rhinocéros et la voix », *Cahiers du cinéma*, 356, febbraio 1984 ; Andrea Zanzotto, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, op. cit., p. 28.
24. « Quand il m'a invité à cette collaboration j'étais tout à fait désarmé : je devais pénétrer dans un territoire étranger aux différentes formes de mon expérience poétique ; je devais me mesurer avec la "pseudo-facilité", avec les pièges et avec ces règles déclarées mais mystérieuses qui caractérisent les écrits pour le "belcanto", pour le mélodrame et en particulier pour le livret d'opéra », Andrea Zanzotto, *Cori per il film E la nave va*, op. cit., p. 5.
25. Andrea Zanzotto, *ibid.*, pp. 6-7.
26. « Plutôt que dans l'utilisation des morceaux du mélodrame du XIXe siècle – écrit Leonetta Bentivoglio – la nouveauté réside dans le bouleversement des vers des livrets d'opéra. Pour accomplir cette "action criminelle" Fellini a appelé Andrea Zanzotto "qui a dû s'appliquer dans un travail de bénédiction, dit Fellini, pour accrocher aux passages grandioses que je lui présentais, les couplets qu'il avait composés suivant mes indications sur le récit". [...] Quant aux nouveaux vers, explique Zanzotto, ils célèbrent surtout une grande Voix, regrettée et poursuivie passionnément, des sons perdus à jamais, détruits dans le néant. Il s'agit des scansions métaphoriques, symboliques, *Leitmotiv* comme "Do-ve-sei" », Leonetta Bentivoglio, *Fellini, o caro, «Panorama»*, 28 marzo 1983.
27. Gianfranco Plenizio, *E la nave va*, Fonit Cetra, LPX121.
28. Zanzotto, à propos du *Canto dei rivoluzionari*, dans ses *Appunti*, parle d'un «gran concertato».
29. « Non, non, nous ne vous les livrons pas! ».
30. Voilà ce que nous a raconté Gianfranco Plenizio au cours d'un de nos entretiens (Rome, le 18 janvier 2014).
31. « Ce n'est que dans *Casanova* qu'il s'est permis de pousser le désynchronisme à l'extrême, puisqu'il y arrivait à la voix doublée du séducteur [...] d'être en décalage de plusieurs secondes sur le mouvement visible des lèvres de l'interprète, le Canadien Donald Sutherland. Même là cependant, on restait dans un cinéma du synchronisme ; simplement le film paraissait se dérouler dans un milieu différent de celui de l'air, glauque et onirique, où le son anticipait ou retardait très sensiblement sur la vision...», Michel Chion, *La toile trouée*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1988, p. 14.
32. Un exemple de ce procédé pourrait être l'utilisation du *Clair de lune* de Claude Debussy dans le générique de fin. Dès le début, on peut s'apercevoir que le montage de ses éléments musicaux est arbitraire, comme pour railler une des plus belles pages pour le piano du compositeur français. Ce n'est pas tout. Selon toujours la même exigence à présenter des objets et des situations sous l'aspect de "pièces archéologiques", Fellini décide d'utiliser le monopiste *dolby* pour le film, bien que le stéréo fût alors déjà en usage. Par ce fait, la bande sonore semble « aplatir » toute chose, en évitant les situations au premier plan. Tout cela pour suggérer la dimension du passé, du temps perdu, justement.
33. Federico Fellini, « Effetti dolby stereo nella nuova sala buia » dans Renzo Renzi (dir.), *L'ombra di Fellini. Quarant'anni di rapporti con il grande regista e uno stupidario degli anni Ottanta*, Bari, Dedalo, 1994, p. 236.
34. Andrea Zanzotto, « E la nave va », op. cit., p. 107.



35. Andrei Zanzotto, *ibid*, p. 104.

## RÉSUMÉS

L'objectif de cet article est d'étudier la présence des voix dans le cinéma de Federico Fellini, à travers l'analyse des films suivants : *Il Casanova di Federico Fellini* (Casanova, 1976) et *E la nave va* (Et vogue le navire, 1983). Comme l'a fait ressortir Michel Chion, dans les films de ce metteur en scène, les personnages ne parlent point comme n'importe qui, et leurs voix n'adhèrent à leurs corps que d'une façon extrêmement vague et libre soit dans l'espace soit dans le temps. La voix des personnages sont déphasées par rapport à leur corps (non seulement non synchroniques, mais aussi hors des propos : excédantes, dégénérées, baroques) comme dans *Casanova* où la voix du héros semble être un masque qui n'adhère pas à son visage, et surtout, dans les deux "" de *E la nave va*, où les chanteurs entonnent de façon grotesque et asynchrone les vers de Verdi et Rossini. C'est justement dans cet écart que paraît la parole du poète Andrea Zanzotto qui, à son tour, devient mythopoïétique.

Object of this essay is the presence of voices in Federico Fellini's cinema as highlighted in the following movies: *Fellini's Casanova* (1976), *And The Ship Sails On* (1983). As Michel Chion pointed out, in the Italian director's films characters don't talk the way ordinary people do, and their voices «don't adhere to [their] bodies unless in an extremely vague, free form, both in time and in space». Characters' voices in these films are therefore out of phase with respect to their body (both out of sync and out of place, redundant, degenerate, baroque as they are): this shows in *Casanova*, where the main character's voice sounds as a mask not fitting his face, and in the two choruses in *And the Ship Sails On*, where lyrics on Giuseppe Verdi and Gioachino Rossini's music are grotesquely and asynchronically sung by the interpreters. It's in this gap precisely that the poetic wording of Zanzotto intrudes, becoming, in its turn, mythopoeic.

## INDEX

**Mots-clés** : Voix, Opéra, Nino Rota, Federico Fellini, *Il casanova di Federico Fellini*, Andrea Zanzotto et le cinéma

**Schlüsselwörter** : Voix, Opéra, Nino Rota, Federico Fellini, *Il casanova di Federico Fellini*, Andrea Zanzotto et le cinéma

**Palabras claves** : Voix, Opéra, Nino Rota, Federico Fellini, *Il casanova di Federico Fellini*, Andrea Zanzotto et le cinéma

**Keywords** : Voix, Opéra, Nino Rota, Federico Fellini, *Il casanova di Federico Fellini*, Andrea Zanzotto et le cinéma

## AUTEUR

### ROBERTO CALABRETTO

Professeur au D.A.M.S. (Disciplines des arts, de la musique et du spectacle) de l'Université d'Udine, dont il est aussi Président. Il y enseigne la Musique de film et Histoire du spectacle

musical. Il est membre du Collège des Professeurs du Doctorat en recherche d'Études artistiques et de l'audiovisuel et Directeur du Master en Composition de musique de film de l'Université d'Udine. Ses études concernent la musique du XIXe siècle en Italie et elles abordent les problèmes relatifs aux fonctions de la musique dans les langages audio-visuels et, en particulier, ceux de la musique de film. Auteur de plusieurs monographies, parmi lesquelles : *Takemitsu's Film Music*, Pavia University Press, 2010 ; *Antonioni e la musica*, 2012. Il a publié récemment le volume *Lo schermo sonoro* (Marsilio, 2010).